



Stefanie Kreuzer *Hrsg.*

# FilmZeit

Zeitdimensionen  
des Films



SCHÜREN



Stefanie Kreuzer (Hrsg.)  
FilmZeit – Zeitdimensionen des Films



Stefanie Kreuzer (Hrsg.)

# FilmZeit

Zeitdimensionen des Films

**SCHÜREN**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH  
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg  
[www.schueren-verlag.de](http://www.schueren-verlag.de)  
© Schüren 2021  
Alle Rechte vorbehalten  
Gestaltung: Erik Schüßler  
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen  
Druck: Beltz, Bad Langensalza  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-7410-0388-2 (Print)  
ISBN 978-3-7410-0144-4 (eBook)

# Inhalt

## Einführung

Stefanie Kreuzer	
Vorbemerkung zur Zeit für und rund um die FilmZeit	11
Stefanie Kreuzer	
<b>Einleitung</b>	
FilmZeit – Zeitdimensionen des Films	15

## I Zeitkategorien des Films

Markus Kuhn	
<b>Zwischen Unmittelbarkeit und Nachzeitigkeit</b>	
Zum Zeitpunkt des Erzählens im narrativen Spielfilm am Beispiel von CIDADE DE DEUS (BR/F/USA 2002)	41
Julia Eckel	
<b>Zeitlich komplexes Erzählen im Film</b>	77
Hans Jürgen Wulff	
<b>Kaleidoskop der Zeitanomalien im Film</b>	
Rezeptionsästhetische Überlegungen	113

## II FilmZeit und ihre kinematografischen Verfahren

- Susanne Kaul  
**Echtzeit im Spielfilm** 133
- Sabine Zubarik  
**Das Simulacrum der Gleichzeitigkeit**  
Synchronizität und Simultaneität im zeitgenössischen Spielfilm 149
- Lucia Krämer  
**Effekte von Gleichzeitigkeit**  
Split Screen im narrativen Film 175
- Matthias Brütsch  
**Verkehrte Welt?**  
Rückwärtserzählen in Film, Fernsehserie und Literatur 197
- Henry Keazor  
**Vom «Frozen Moment» zum Zeitraffer**  
Eine kleine Typologie der (Film-)Zeit in Musikvideos 225
- Stefanie Kreuzer  
**Filmische Achronie: Entwurf einer Typologie**  
BEFORE THE RAIN (MK/F/GB 1994), RECONSTRUCTION (DK 2003),  
MULHOLLAND DR. (USA/F 2001) und STAY (USA 2005) 245

## III Zeitdokumentation/-konstruktion und filmisches Material

- Jörg Schweinitz  
**FELLINIS SCHIFF DER TRÄUME (I 1983)**  
**und die ästhetische Eigenzeit des Films**  
Zur Transgression des Zeitverständnisses klassischer Narrativik 311
- Stefan Tetzlaff  
**Zum Chronotopos der filmischen Zeitreise** 327

Birk Weiberg	
<b>Zeit als Material</b>	
Zugänge der bildenden Kunst zum Medium Film	359

## IV Zeit im Film: kulturelle Zeitkonzeptionen

Thomas Köhler	
<b>Zeitdarstellungen in Großstadtfilmen der 1920er-Jahre</b>	381

Andreas Becker	
<b>Zeit in Yasujirō Ozus TŌKYŌ MONOGATARI</b>	
(J 1953; engl. TOKYO STORY; dt. DIE REISE NACH TOKYO)	413

Susanne Marschall	
<b>Entfesselte Erzählungen</b>	
Zeit, Zeitlichkeit und Zeitstrukturen in der TV-Serie	441

## Anhang

(Auswahl-)Bibliografie zur FilmZeit	471
(Auswahl-)Filmografie zur FilmZeit (chronologisch)	474
Abbildungsverzeichnis	478
Die Autorinnen und Autoren	480



# Einführung



Stefanie Kreuzer

## Vorbemerkung zur Zeit für und rund um die FilmZeit

Dem vorliegenden Band *FilmZeit – Zeitdimensionen des Films* ist das titelgebende Thema Zeit in vielfältiger Weise eingeschrieben. Es wird in den einzelnen Beiträgen aus unterschiedlichen Perspektiven reflektiert, und es hat in gewisser Weise auch zeitlich – im Hinblick auf die Dauer der Entstehungszeit – «mitgeschrieben». Über die Dauer von etwa einem halben Jahrzehnt sind der Publikation wissenschaftliche Vorträge in Forschungskolloquien und Ringvorlesungen sowie Workshops vorangegangen, die ich an unterschiedlichen Universitätsstandorten organisiert und geleitet habe.

Begonnen hat das *FilmZeit*-Projekt im Rahmen eines Forschungskolloquiums im Wintersemester 2013/14 an der Leibniz Universität Hannover im thematischen Kontext des entstehenden DFG-Schwerpunktprogramms (SPP) «Ästhetische Eigenzeiten».<sup>1</sup> Die Referierenden damals waren Andreas Becker, Lucia Krämer, Markus Kuhn, Jörg Schweinitz und Birk Weiberg. Im Sommersemester 2014 folgte eine Vorlesung mit Gastvorträgen an der Universität des Saarlandes. Als Vortragende waren Julia Eckel, Thomas Köhler, Hans Jürgen Wulff und Sabine Zubarik eingeladen. 2015 fand, ebenfalls in Saarbrücken, als dritter Teil der *FilmZeit*-Reihe ein filmwissenschaftlicher Workshop statt, an dem Matthias Brütsch, Britta Hartmann, Henry Keazor, Fabienne Liptay und auch ich als Vortragende beteiligt waren (Abb. 1). Im Sommersemester 2017 folgten schließlich im Rahmen meiner Vorlesung «FilmZeit – Zeitdimensionen des Films» an der Universität Kassel nochmals drei Gastvorträge zum Thema, zu denen Britta Hartmann, Susanne Marschall und Stefan Tetzlaff eingeladen waren (Abb. 2).

---

<sup>1</sup> Vgl. die offizielle Homepage «Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in der polychronen Moderne» des DFG-Verbundprojektes: <https://www.aesthetische-eigenzeiten.de/>.

Workshop

# »FilmZeit – Zeitdimensionen des Films«

– 26./27. Februar 2015 –



Universität des Saarlandes  
Campus C7.4, 66123 Saarbrücken – Konferenzsaal R 1.17  
Fr., 27. Febr. 2015

9:00–9:30 Uhr  
**Stefanie Kreuzer:** Begrüßung und Einführung

9:30–10:45 Uhr  
**Dr. Matthias Brütsch** (Filmwiss., Zürich):  
»Formen und Funktionen der Wiederholung im Spielfilm«

10:45–12:00 Uhr  
**Vertr.-Prof. Dr. Britta Hartmann** (Film-/Medienwiss., Bonn):  
»Kinder, wie die Zeit vergeht! Film als »Lebenszeitdauerpräparat« in dokumentarischen Langzeitstudien und im fiktionalen Langzeitexperiment *Boyhood* (USA 2014)

**Kino achteinhalb**  
Nauwieserstr. 19, 66111 Saarbrücken  
Do., 26. Febr. 2015

17:00–18:15 Uhr  
**J.-Prof. Dr. habil. Stefanie Kreuzer**  
(Literatur-/Medienwiss., Saarbrücken):  
»Time never dies.« –  
Filmische Achronie, zeitliche Inversion,  
Time-Slice und Subliminalbilder«

– Filmvorführung –  
18:30–20:30 Uhr  
**BEFORE THE RAIN** (MK/F/UK 1994)

14:00–15:15 Uhr  
**Prof. Dr. Fabienne Liptay** (Filmwiss., Zürich):  
»Déjà-vu. Erinnerung des Gegenwärtigen,  
Gegenwärtigkeit des Erinnerungten«

15:45–17:00 Uhr  
**Prof. Dr. Henry Keazor** (Kunstwiss., Heidelberg):  
»Vom »Frozen Moment« zum Zeitraffer:  
Formen der (Film-)Zeit im Musikvideo«

17:00–17:30 Uhr: Abschlussdiskussion

KIN  8 1/2

Kontakt/Konzeption/Organisation: Stefanie Kreuzer – [www.stefaniekreuzer.de](http://www.stefaniekreuzer.de)



1 Plakat zum FilmZeit-Workshop im WiSe 2014/15 an der Universität des Saarlandes

Vorlesung

# FilmZeit

Zeitdimensionen  
des Films

Dr. Stefan Tetzlaff  
(Münster)

»Der Chronotopos der Zeitreise.  
Zeit-Raum-Korrespondenzen  
im Sinne Bachtins in Zeitreisefilmen«

1. Juni 2017

Prof. Dr. Britta Hartmann  
(Bonn)

»Kinder wie die Zeit vergeht!«  
Dokumentarische Langzeitstudien  
und *BOYHOOD* (USA 2015)«

13. Juli 2017

Prof. Dr. Susanne Marschall  
(Tübingen)

»Warten – Zeitstrukturen  
im und jenseits des Seriellen«

20. Juli 2017

## Öffentliche Vorträge

Do. 14:00–16:00 Uhr  
Hörsaal II, Diagonale 3

Konzept/Organisation:  
Prof. Dr. Stefanie Kreuzer  
[www.stefaniekreuzer.de](http://www.stefaniekreuzer.de)

UNIKASSEL  
VERSITÄT

2 Plakat zur Ankündigung von drei Gastvorträgen in der Vorlesung  
«FilmZeit – Zeitdimensionen des Films» im SoSe 2017 an der Universität Kassel

Überdies habe ich aus dem Kontext des DFG-Netzwerks «Echtzeit im Film. Konzepte, Wirkungsweisen und Interrelationen»<sup>2</sup> Susanne Kaul als Beiträgerin für den *FilmZeit*-Band gewinnen können.

In Anbetracht der langen Zeit, die zwischenzeitlich verstrichen ist, bis diese Publikation in ihrer vorliegenden Konstellation erscheinen konnte, danke ich allen Autor:innen,<sup>3</sup> die mir ihre Beiträge schon früh zur Verfügung gestellt haben, sehr für ihre Geduld! Und gleichzeitig danke ich auch denjenigen ganz herzlich, die es schließlich doch noch geschafft haben, quasi in der Zeit für die *FilmZeit* zu bleiben. – Und meiner Mitarbeiterin und Habilitandin Dr. Caroline Frank danke ich für die Zeit, die sie im Rahmen ihrer wertvollen Mitarbeit beim Redigieren der Publikation investiert hat.

---

2 Vgl. die DFG-Homepage des Netzwerkes: <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/269349414>.

3 Sofern in diesem Band geschlechtergerechte respektive geschlechterneutrale Schreibweisen nicht explizit herausgestellt sind, ist ein generisches Maskulinum anzunehmen.

Stefanie Kreuzer

## Einleitung

### FilmZeit – Zeitdimensionen des Films

#### Zeit *im* Film und Zeit *des* Films

Das Phänomen Zeit spiegelt sich im Film sowie in der Filmgeschichte in sehr unterschiedlichen und vielfältigen Erscheinungsweisen wider. Grundsätzlich kann jedoch heuristisch differenziert werden nach Zeit-Aspekten der *histoire*, auf der Handlungsebene, und Zeit-Aspekten des *discours*, auf der Darstellungsebene – oder anders ausgedrückt: Die Konstellation von Film und Zeit bezieht sich sowohl auf (a) die Zeit *im* Film als auch auf (b) die Zeit *des* Films, also die Filmzeit. – Das titelgebende Kompositum des vorliegenden Bandes zur *FilmZeit* ist als ein Neologismus zu verstehen, der beide Zeitdimensionen des Films umfasst. Auf diese Weise beschreibt *FilmZeit* zum einen sämtliche Zeitlichkeitsphänomene im Film, zum anderen ist *FilmZeit* speziell auf kinematografische Eigenzeit(lichkeit)en zu beziehen.

Ad (a): *Zeit im Film* umfasst die Darstellung vergangener gegenwärtiger oder zukünftiger, möglicher wie unmöglicher Zeit(en) im Film. Zeit kann als subjektive Erlebnisqualität oder auch als lineare und objektivierbare Größe dargestellt und thematisiert werden. Verschiedene Filmgenres weisen prototypisch einen unterschiedlichen Umgang mit Zeitdarstellungen auf – angeführt seien etwa Historien-, Action- und Dokumentarfilme, Krimis oder Romanzen, Science-Fiction- und Fantasyfilme, Operettenfilme oder Musikvideos. – Die filmischen Thematisierungen von Zeit sind so vielfältig wie die Geschichten, die in Filmen erzählt werden können.

Ad (b): Die *Zeit des Films* verweist hingegen auf die ästhetische Eigenzeit(lichkeit)<sup>1</sup> des Films mit ihren kinematografischen und filmspezifischen Kodes. Der Film gilt für gewöhnlich als narratives Medium mit einem herausragenden Potenzial, zeitdeckend zu erzählen und den Eindruck einer zeitlichen Authentizität und ‚Wirklichkeitsechtheit‘ zu erzeugen. Gleichzeitig funktioniert Zeit im Film jedoch nach eigenen Regeln. Mögliche Themenkomplexe in diesem Kontext sind: der Umgang mit Erzählzeit und erzählter Zeit – etwa im Hinblick auf ‚Echtzeit‘, Zeitraffer und Zeitlupe, Pause oder Ellipse; zeitliche Simultaneität (vgl. Parallelmontage, Split-Screen-Technik); Anachronie (Prolepse, Analepse) und Achronie; Montage, Schnittfrequenz, Formalspannung; technische Funktionsweisen und Möglichkeiten des filmischen Mediums (vgl. früher Film, Time Slice); ‚Zeit-Bild‘ versus ‚Bewegt-Bild‘ (Gilles Deleuze) oder auch immersives Filmerleben (vgl. 3 sowie 4D-Filme, Videospiele).

Viele *Forschungsansätze* fokussieren die Relation von Zeit und fiktionalem Erzählen als Problemfeld generell und allgemeingültig vor dem Hintergrund unterschiedlicher Methodenimplikationen. Diese reichen von strukturalistischen und erzähltheoretischen<sup>2</sup> Ansätzen über film-,<sup>3</sup> medien- und kulturwissenschaftliche,<sup>4</sup> phänomenologische und philosophische<sup>5</sup> Zugangsweisen bis hin zu filmgeschichtlich motivierten Studien.

1 Im Hinblick auf Eigenzeit respektive Eigenzeitlichkeit sei im aktuellen wissenspoetologischen Diskurs auf den Neologismus der ‚Ästhetischen Eigenzeiten‘ verwiesen, den auch das DFG-Schwerpunktprogramm ‚Ästhetische Eigenzeiten‘ (SPP 1688) im Titel trägt.

2 Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung [1994] [franz.: Discours du récit (1972; dt.: Über die Erzählung); franz.: Nouveau discours du récit (1983; dt.: Neuer Diskurs über die Erzählung)]. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt. 2. Aufl. München: Fink 1998. Zentrale Aspekte der Genetteschen Theorie sind bereits in der komparatistischen Einführung von Martínez und Scheffel zu finden: Vgl. Matias Martínez u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie [1999]. 10., überarb. Aufl. München: Beck 2016 [E-Book].

3 Vgl. Markus Kuhn: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin: de Gruyter 2011 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory 26). Vgl. auch Julika Griem u. Eckart Voigts-Virchow: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Vera Nünning u. Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5). S. 155–183.

4 Aus kunst- und medienwissenschaftlicher Perspektive sind zudem die Bedeutung des Flüchtigen und Vergänglichen in der Kunst respektive deren verschiedene Ausprägungen insbesondere in der Gegenwartskunst untersucht worden. Vgl. Immanuel Chi, Susanne Düchting u. Jens Schröter (Hrsg.): ephemere – temporär – provisorisch. Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design. Essen: Klartext 2002. Vgl. insbes. Gunnar Schmidt: Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte. In: Immanuel Chi, Susanne Düchting u. Jens Schröter (Hrsg.): ephemere – temporär – provisorisch. Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design. Essen: Klartext 2002. S. 175–196.

5 Speziell für die Relation von Zeit und filmischem Erzählen ist zudem Gilles Deleuzes philosophisch-filmhistorischer Ansatz anzuführen. In Abgrenzung zu einem semiotisch motivierten Filmverständnis begriff Deleuze den Film als das Medium, das allen anderen Ausdrucksformen gegenüber – inklusive der Sprache – im Hinblick auf Darstellung und philosophisch angelegte Reflexion von Zeit privilegiert ist. In filmgeschichtlicher Ableitung differenziert er zwischen dem frühen ‚Bewegungs-Bild‘, wie etwa dem idealtypisch auf Handlungen ausgerichteten Aktionsbild, und dem in der Filmgeschichte erst später auftretenden ‚Zeit-Bild‘, das verstärkt mit Montagetechniken operiert. Auf diese Weise werden die Kontinuität und Linearität der Zeit in ihrer filmischen Repräsentation durch eine

Im Bereich der spezifisch filmwissenschaftlichen Forschung liegen einige Sammelbände vor, die interdisziplinär angelegt sind und unterschiedliche methodische Zugangsweisen zu Zeitlichkeit versammeln. Exemplarisch angeführt seien *Augenblick und Zeitpunkt: Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften* (1984),<sup>6</sup> *Zeit – Medien – Wahrnehmung* (1994),<sup>7</sup> *Zeit in den Medien – Medien der Zeit* (2002),<sup>8</sup> *Die Zeit im Wandel der Zeit* (2002)<sup>9</sup> sowie *Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie* (2010).<sup>10</sup> Außerdem ist Götz Großklaus' Monografie *Medien-Zeit, Medien-Raum* (1997) in diesem Kontext zu nennen.<sup>11</sup> Alle Forschungspositionen gehen von sozial- und kulturgeschichtlich weitgefassten Befunden zu Zeit(lichkeit) aus und setzen sich mit medial geprägten sowie diachronen Veränderungen unterliegenden Zeitwahrnehmungen und Lebensbedingungen unter medien- und kulturwissenschaftlicher Perspektive auseinander.<sup>12</sup>

Ein ähnlich interdisziplinär weitgefasster Ansatz liegt auch dem DFG-finanzierten Verbundforschungsprojekt «Ästhetische Eigenzeiten. Zeit und Darstellung in einer polychronen Moderne» (SPP 1688)<sup>13</sup> zugrunde. Dieses Schwerpunktprogramm ist 2013 unter der Leitung von Michael Gamper und Helmut Hühn initiiert worden. Seither sind in diesem Kontext verschiedene Publikationen entstanden. Für die Thematik des vorliegenden Bandes relevant sind etwa die thematisch einführenden Publikationen *Was ist Ästhetische Eigenzeit?* (2014) von Gamper und Hühn sowie der von ihnen gemeinsam herausgegebene erste Band der Buchreihe «Ästhetische Eigenzeiten» mit dem Titel *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft* (2014). Aus der Reihe der zahlreichen nachfolgenden Bücher sei exemplarisch verwiesen auf die von Gamper gemeinsam mit anderen herausgegebene Sammelpubli-

---

autonome Zeitlichkeit diskontinuierlich gestaltet. Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* [franz.: *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983)]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 [1989] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1288). Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [franz.: *Cinéma 2. L'image-temps* (1985)]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 [1991] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1289).

- 6 Vgl. Christian W. Thomsen u. Hans Holländer (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1984.
- 7 Vgl. Mike Sandbothe u. Walther Ch. Zimmerli (Hrsg.): *Zeit – Medien – Wahrnehmung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994.
- 8 Vgl. Werner Faulstich u. Christian Steininger (Hrsg.): *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*. München: Fink 2002.
- 9 Vgl. Hans-Joachim Bieber, Hans Ottomeyer u. Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Die Zeit im Wandel der Zeit*. Kassel: Univ. Press 2002 (= Intervalle 6).
- 10 Vgl. Anke Hennig, Gertrud Koch, Christiane Voss u. Georg Witte (Hrsg.): *Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie*. München: Fink 2010.
- 11 Vgl. Götz Großklaus: *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne* [1995]. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- 12 Vgl. Christian Steininger: *Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie. Ein Überblick zum Stand der Forschung*. In: Werner Faulstich u. Christian Steininger (Hrsg.): *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*. München: Fink 2002. S. 9–44.
- 13 Vgl. die offizielle Homepage des DFG-Schwerpunktprogramms: <https://www.aesthetische-eigenzeiten.de/>.

kation *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft* (2014) sowie auf den ersten Zwischenbericht unter dem Titel *Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der ersten Projektphase* (2016), der von Gamper gemeinsam mit Michael Bies herausgegeben worden ist.<sup>14</sup>

Ferner ist eine weitere Gruppe an Publikationen anzuführen, die speziell der narrativen Komplexität in neueren Filmen und TV-Produktionen um die Jahrtausendwende Rechnung tragen und damit einhergehend oftmals auch Zeitstrukturen thematisieren. Katharina Bildhauer fokussiert in *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts* (2007) etwa Filmdrehbücher, die zeitlich komplex erzählen.<sup>15</sup> Warren Buckland hat einen Sammelband zu *Puzzle Films* (2009) herausgegeben.<sup>16</sup> Thomas Elsaesser hat sich darin speziell mit dem Genre des «Mind-Game Film» auseinandergesetzt.<sup>17</sup> Jason Mittell untersucht «Narrative Complexity»<sup>18</sup> in amerikanischen TV-Formaten. Jan-Noël Thon hat eine Analyse zu komplexen narrativen Strukturen unter dem Titel *Mind-Bender* (2009) vorgelegt.<sup>19</sup> 2013 ist der Sammelband *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes* erschienen, der im Kontext komplexer, labyrinthischer und desorientierender narrativer Strukturen film-, fernseh- und medienwissenschaftliche Beiträge versammelt, für die oftmals auch die Zeitthematik relevant ist.<sup>20</sup>

Schließlich sind aus filmwissenschaftlicher Perspektive Publikationen anzuführen, die spezielle kinematografische Zeitlichkeitsphänomene untersuchen. So befasst sich Andreas Becker im Rahmen zweier Monografien sehr detailliert und auch aus filmhistorischer Perspektive mit den kinematografischen Verfahren von Zeitraffer und Zeit-

---

14 Vgl. exemplarisch Michael Gamper u. Helmut Hühn: Was ist Ästhetische Eigenzeit? Hannover: Wehrhahn 2014 (= Kleine Reihe 1). S. 12. Vgl. Michael Gamper u. Helmut Hühn (Hrsg.): *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*. Hannover: Wehrhahn 2014 (= Ästhetische Eigenzeit 1). Vgl. Michael Gamper u. a. (Hrsg.): *Zeit der Form – Formen der Zeit*. Hannover: Wehrhahn 2016 (= Ästhetische Eigenzeit 2). Vgl. Michael Bies u. Michael Gamper (Hrsg.): *Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der ersten Projektphase*. Hannover: Wehrhahn 2019 (= Ästhetische Eigenzeit 14).

15 Vgl. Katharina Bildhauer: *Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts*. Konstanz: UVK 2007.

16 Vgl. Warren Buckland (Hrsg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell 2009.

17 Vgl. Thomas Elsaesser: The Mind-Game Film. In: Warren Buckland (Hrsg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell 2009. S. 13–41.

18 Vgl. Jason Mittell: Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: *The Velvet Light Trap* (2006) H. 58. S. 9–40.

19 Vgl. Jan-Noël Thon: *Mind-Bender: Zur Popularisierung komplexer narrativer Strukturen im amerikanischen Kino der 1990er Jahre*. In: Warren Buckland (Hrsg.): *Post-Coca-Colanization: Zurück zur Vielfalt?* Frankfurt a. M.: Peter Lang 2009. S. 171–188.

20 Vgl. Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek u. Christine Piepiorka (Hrsg.): *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes*. Bielefeld: transcript 2013 (= Cultural and Media Studies). In diesem Band findet sich auch die englischsprachige Vorlage zu narrativer Inversion respektive Rückwärtserzählung von Matthias Brütschs Beitrag in diesem Band: Vgl. Matthias Brütsch: *When the Past Lies Ahead and the Future Lags Behind. Backward Narration in Film, Television, and Literature*. In: Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek u. Christine Piepiorka (Hrsg.): *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes*. Bielefeld: transcript 2013 (= Cultural and Media Studies). S. 293–312.

lupe im fiktionalen und faktualen Kontext – es handelt sich dabei zum einen um *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitlupe* (2004) sowie zum anderen um *Erzählen in einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffung im Spielfilm* (2012).<sup>21</sup> Überdies sind zentrale Ergebnisse aus dem Forschungskontext des DFG-Netzwerks «Echtzeit im Film» unter dem Titel *Echtzeit im Film. Konzeptualisierung – Wirkungsweisen – Interrelationen* (2020) von Susanne Kaul und Stephan Brüssel herausgegeben worden.<sup>22</sup> Diese in etwa zeitgleich zum vorliegenden *FilmZeit*-Band entstandene Veröffentlichung versammelt thematisch sehr fokussiert Forschungsbeiträge speziell zu filmischen Beispielen und Phänomenen, die näherungsweise auf eine (imitierte) Deckungsgleichheit von Darstellungszeit und dargestellter Zeit mit oftmals ausgeprägtem *Echtheitsanspruch* abzielen.

Studien, die systematisch und vergleichend verschiedene Zeitdimensionen des Films und des filmischen Erzählens fokussieren, liegen hingegen nur wenige vor. Verwiesen sei einerseits auf *ZeitSprünge: Wie Filme Geschichte(n) erzählen* (2004).<sup>23</sup> Andererseits stellt Julia Eckel in ihrer monografischen Untersuchung zur temporalen Nonlinearität unter dem Titel *Zeitenwende(n) des Films* (2012) eine Systematisierung zeitlich innovativer Erzählformen im zeitgenössischen Erzählkino um die Jahrtausendwende vor.<sup>24</sup>

Wenngleich das Interesse an den Phänomenen von Zeit und Zeitlichkeit, insbesondere in den Medien respektive in der medialen Vermittlung, interdisziplinär offenbar sehr groß ist, so schlägt sich dies doch vorwiegend in allgemeineren und interdisziplinären Forschungsansätzen nieder. Spezielle filmwissenschaftliche Fragestellungen und Akzentuierungen liegen bisher nur vereinzelt vor und sind zudem tendenziell entweder speziell auf einzelne kinematografische Zeit-Phänomene oder relativ weitgefasst allgemein auf die Beschreibung und Deutung medialer Zeit-Erscheinungen ausgerichtet. Eine systematische Untersuchung zu den vielfältigen Zeitphänomenen und Darstellungsweisen von Zeit(lichkeit) im Film existiert bisher nicht. Dieser Umstand ist umso bemerkenswerter, als dem Film als audiovisuellem Medium in seiner ikonisch indexikalischen Verfasstheit auch eine Synthesefunktion in Bezug auf sprachliche und bildliche Darstellungsqualitäten zugeschrieben werden kann. Zudem erscheint eine Untersuchung der verschiedenen Dimensionen spezifischer Zeitlichkeit filmischen Erzählens auch unter Berücksichtigung des Authentizitätspotenzials, welches fotografischen und filmischen Medien eigen ist,<sup>25</sup> besonders interessant.

---

21 Vgl. Andreas Becker: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*. Bielefeld: transcript 2004. Vgl. auch Andreas Becker: *Erzählen in einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffung im Spielfilm*. Darmstadt: Büchner 2012.

22 Vgl. Stephan Brüssel u. Susanne Kaul (Hrsg.): *Echtzeit im Film. Konzepte – Wirkungen – Kontexte*. Paderborn: Fink 2020.

23 Vgl. Christine Ruffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid u. Alfred Tews (Hrsg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz 2004.

24 Vgl. Julia Eckel: *Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählkino*. Marburg: Schüren 2012 (= Marburger Schriften zur Medienforschung 32).

25 Vgl. Stefanie Kreuzer: *Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Lite-*

Der vorliegende Band geht von diesem Desiderat aus und widmet sich insbesondere aus filmwissenschaftlicher Perspektive genuin filmischen Darstellungsformen von Zeit wie beispielsweise der Untersuchung von Erzählzeit/Rezeptionszeit (Filmdauer) und erzählter Zeit (Geschehensdauer), Zeiterlebnisqualität und Subjektivierung der Darstellung (Zeitdehnung/-raffung). Ebenso werden Verfahren zur Darstellung von Gleichzeitigkeit und Simultaneität thematisiert. Zeitlichkeit wird zudem in unterschiedlichen Filmgenres (Spielfilm, TV-Serie, Musikvideo, Künstlervideo) sowie anhand verschiedener kinematografischer Techniken und filmspezifischer Codes betrachtet und unter diachroner und synchroner Perspektive erschlossen. Dabei kommen diverse Methoden zum Einsatz, deren Spektrum von filmwissenschaftlichen, historischen und narratologischen Ansätzen über medien-, kunst- und musikwissenschaftliche Perspektiven bis hin zu kulturwissenschaftlichen und philosophischen Betrachtungsweisen reicht.

## FilmZeit exemplarisch

Die Möglichkeiten zur Darstellung von (a) *Zeit im Film* sind so vielfältig, wie das Zeitverständnis sich etwa kulturell, historisch, entwicklungspsychologisch, entsprechend der erzählten Geschichten oder im Hinblick auf verschiedene Filmgenres zu unterscheiden vermag. Zeit im Film ist während der Filmgeschichte allein schon im Rahmen der verschiedenen technischen Möglichkeiten unterschiedlich «eingefangen» worden. Zudem haben sich die Themen verändert und die Genre-Traditionen zunehmend ausdifferenziert. Dokumentarfilme inszenieren Zeit beispielsweise anders als Liebesfilme, Thriller oder TV-Serienformate. Eine besondere Experimentierlust im Hinblick auf das filmisch repräsentierte Zeitverständnis kann etwa im Bereich von Fantasy- und Science-Fiction-Filmen ausgemacht werden, wo zeitlich und mitunter auch lokal entfernte fiktionale Welten entworfen oder gar Zeitreise-Narrative präsentiert und variiert werden.

Aufgrund der Fülle an möglichen und unterschiedlichen Beispielen für Zeit im Film sei an dieser Stelle lediglich beispielhaft auf Martin Scorseses *HUGO* (USA 2011; dt.: *HUGO CABRET*) verwiesen. Dieser Film stellt eine Hommage an den bekannten Filmpionier George Méliès dar, illustriert die Zeit des frühen Films und reflektiert

---

ratur, Film und bildender Kunst. In: Wolfgang Funk u. Lucia Krämer (Hrsg.): *Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Bielefeld: transcript 2011 (= Kultur- und Medientheorie). S. 179–204. Vgl. Eva Hohenberger (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms* [1998]. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2006 (= Texte zum Dokumentarfilm 3). Vgl. Susanne Knaller u. Harro Müller (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Fink 2006. Vgl. Erika Fischer-Lichte, Christan Horn, Isabel Pflug u. Matthias Warstat (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität* [2000]. 2., überarb. u. akt. Aufl. Tübingen: Francke 2007 (= Theatralität 1). *Inszenierung von Authentizität*. Vgl. Daniel Sponzel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK 2007 (= kommunikation audiovisuell 40).



1–2 HUGO (USA 2011) – Film während eines verbotenen Filmbesuchs (0:40,50) und Flucht des Protagonisten Hugo über die große Außenuhr des Pariser Bahnhofs Montparnasse (1:49,08)

diese zugleich oftmals metanarrativ – etwa wenn Filmhandlungen aus dem Film im Film im fiktionalen Handlungsstrang variiert werden (Abb. 1–2).<sup>26</sup>

Da sich die Zeitthematik auf der Handlungsebene von Filmen nicht gut kategorisieren und prototypisch vorführen lässt, müssen Zeitaspekte in diesem Bereich tendenziell einzeln und mit Blick auf die jeweiligen Spezifika erfasst werden. HUGO kommt hier dementsprechend eher eine Stellvertreterrolle zu.

<sup>26</sup> HUGO (USA 2011; dt.: HUGO CABRET). Regie: Martin Scorsese. Kamera: Robert Richardson. Schnitt: Thelma Schoonmaker. Laufzeit: 126 Min. DVD (PAL): Paramount Pictures, 2012.

Im Hinblick auf (b) die *Zeit des Films*, also die filmischen und filmspezifischen Codes, mit denen die erzählte Zeit dargestellt wird, sollen im Folgenden einige filmische Darstellungsmodalitäten von Zeit(lichkeit) exemplarisch angeführt werden. Im Gegensatz zum großen Spektrum der Zeitthemen auf der *histoire*-Ebene bieten sich für die *discours*-Ebene kategoriale Unterscheidungen an. Der Auswahl-Fokus liegt dabei auf der kinematografischen Spezifik und ‚Eigenzeitlichkeit‘ der filmischen Zeit. Die filmischen Strategien sind an den Zeitaspekten (1) *Geschwindigkeit und als Zeiterlebnisqualität*, (2) *Reihenfolge* und (3) *Gleichzeitigkeit* orientiert und werden an verschiedenen Filmen – zumeist der Kategorie des ‚Complex-Story-Telling‘ – vorgeführt.

Ad (1) *Geschwindigkeit und als Zeiterlebnisqualität*: Filmische ‚Echtzeit‘ – verstanden im narratologischen Sinne als zeitdeckendes Erzählen – ist eine kinematografische Möglichkeit des Erzählens, zu der gleichzeitig viele Abweichungen existieren. Statt einer objektiv messbaren, neutralen und linearen Zeitlichkeit kann Zeit dynamisiert präsentiert werden, ist oftmals sprunghaft, beschleunigt oder verlangsamt gestaltet. Zeit im Film ist etwa durch Montage, Zeitlupe oder Zeitraffer medial inszeniert respektive manipuliert. Bereits die Schnittfrequenz sowie die dadurch erzeugte Formalspannung vermögen eine Suggestion von Geschwindigkeit und unterschiedlichen Erzähltempi zu bewirken. Sämtliche kreative Gestaltungsweisen von Zeit(lichkeit) betonen zudem eher Zeiterlebnisqualitäten als zeitliche Messbarkeit und Sukzession. Zudem kann allen filmischen Verfahren zur Darstellung und Gestaltung von Zeitlichkeit rezeptionsästhetisch stets ein unterschiedliches Verständnis im Sinne der konventionalisierten Vertrautheit oder irritierenden Fremdheit der filmischen Mittel zugrundeliegen. So tritt etwa die oftmals groteske Wirkung von Zeitraffereffekten oder die Ästhetisierung des Dargestellten durch verlangsamte Bewegungen in Zeitlupen-Aufnahmen für routinierte Filmzuschauende vermutlich weniger markant hervor als für kinematografisch weniger Erfahrene. Denn erstere können die beschleunigte oder verlangsamte Präsentation des filmischen Materials schnell als solche erkennen und in der Narration einordnen. In diachroner Perspektive sind filmische Zeitdarstellungen durch einen Wandel gekennzeichnet, der sich im Laufe der Filmgeschichte durch unterschiedliche Tendenzen und mediale Möglichkeiten ergeben hat. Aus synchroner Perspektive können wiederum Konventionen unterschiedlicher Filmgenres das Verstehen von variierten Geschwindigkeiten in den Filmerzählungen vereinfachen und befördern. Eine hohe Formalspannung überrascht beispielsweise in spektakulären Actionfilmen nicht, würde aber in romantischen Liebesfilmen tendenziell Befremden auslösen.

Filmische Verfahren zur Erzeugung von Zeiterlebnisqualitäten im Sinne eines markanten Abweichens von einer filmisch unauffälligen Zeitdarstellung können durch die signifikant veränderte Geschwindigkeit des Erzählens definiert werden. *Zeitraffer* sowie *Zeitlupe* sind etablierte filmische Verfahren, die in der Regel durch eine Reduktion oder Erhöhung der gezeigten Bilder pro Sekunde im Vergleich zur Aufnahmefrequenz erzeugt und seit Beginn der Filmgeschichte erprobt werden. – Etwas speziellere und weniger verbreitete filmische Verfahren, mit denen Zeiterlebnisqualitäten visua-



3 *BIG FISH* (USA 2003) – Frozen Moment als Visualisierung des sprichwörtlichen Stillstehens der Zeit im Moment des Verliebten: Edward Bloom bahnt sich seinen Weg durch die unbewegte Zirkusmanege und das in der Luft schwebende Popcorn (0:48,36)

lisiert werden können, sind Frozen Moments, Time Slice, Time-Lapse-Fotografie und in gewissem Sinne auch Subliminalbilder.

Ein prägnant herausgestellter *Frozen Moment* findet sich beispielsweise in dem unter der Regie von Tim Burton entstandenen und auf zwei zeitlichen Ebenen erzählten *BIG FISH* (USA 2003).<sup>27</sup> Als ein Beispiel für die – zumal fiktionssimmanent thematisierte – Zeiterlebnisqualität sei die Inszenierung der Liebe auf den ersten Blick angeführt, die der Protagonist Edward Bloom (Ewan McGregor) zu seiner Traumfrau Sandra (Alison Lohman) in der Zirkusszene von *BIG FISH* erlebt (0:47,37–0:49,09; Abb. 3). Das sprichwörtliche «Stillstehen» der Zeit in solchen Momenten ist durch den relativ ausgedehnten Frozen Moment der Zirkusszene in postmodern spielerischer Manier umgesetzt. Für Edward steht seine Umgebung still, derweil er sich Sandra durch die Manege nähert, in der die Artisten in ihren Bewegungen eingefroren verharren und selbst Popcorn unbeweglich in der Luft schwebt. Edward ist in diesem Moment als einzige Figur nicht bewegungsunfähig und bahnt sich den Weg zwischen den Zirkusleuten und durch das Popcorn hindurch auf Sandra zu. Doch kurz vor seiner Ankunft wird die Flüchtigkeit der Zeit und Edwards Gefühl einer «beschleunigten Zeit» im Anschluss postmodern-ironisch im Zeitraffer dargestellt, der ihm die geliebte Frau vorerst entreißt.<sup>28</sup>

27 *BIG FISH* (USA 2003; dt.: *BIG FISH – DER ZAUBER, DER EIN LEBEN ZUR LEGENDE MACHT*). Regie: Tim Burton. Kamera: Philippe Rousselot. Schnitt: Chris Lebenzon. Laufzeit: 120 Min. DVD (PAL): Columbia TriStar Home Entertainment, 2004.

28 Zum Zusammenhang von Zeitdarstellungsverfahren und dem postmodern-ironischen Impetus des Films als Genrepersiflage vgl. Stefanie Kreuzer: Tim Burtons Genrepersiflage *BIG FISH* (USA 2003). Ein postmodern-ironisches Spiel mit wunderbaren Filmwelten. In: Maren Bonacker u. Stefanie Kreuzer



4–5 THE MATRIX (USA/AUS 1999) – Kampfszene mit Bullet-Time-Effekt als Ursprung für Time Slice (0:48,36)

Als ein anderes Verfahren zur Verlangsamung der Zeit respektive zur Darstellung eines intensivierten Zeiterlebens sei *Time Slice* – oder auch *Flow Mo* oder *Bullet Time* – angeführt. Es ist ein spezielles Verfahren der Zeitlupenfotografie, das durch nachträgliche Computerbearbeitung die Möglichkeit zur Verlangsamung, Stoppung oder auch zum Rückwärtslauf einer simulierten Kamerafahrt in einer scheinbar zeitverlangsamten Welt ermöglicht und Geschehnisse jenseits der menschlichen Beobachtungsfähigkeit durch extreme Verlangsamung für das menschliche Auge sichtbar macht und zugleich räumlich visualisiert. Als prototypisches Beispiel gilt die bekannte Kampf-Szene aus *THE MATRIX* (USA/AUS 1999; dt.: *MATRIX*),<sup>29</sup> die für den Bullet-Time-Effekt – als den sogenannten ‚Gewehrkegel-Zeit-Effekt‘ – namensgebend gewesen ist (1:41,38–1:42,57; Abb. 4–5). Es handelt sich dabei um eine artifiziell erzeugte kinematografische zeitliche Darstellungsweise. Für *MATRIX* waren 122 digitale Kameras im Einsatz, die rund um die Szene auf Schienen geschraubt und synchronisiert ausgelöst worden sind.

Als Beispiel für zukunftsungewisse Flash Forwards sei auf die *Time-Lapse*-Fotografie aus Tom Tykwers Variantenfilm *LOLA RENNT* (D 1998)<sup>30</sup> verwiesen (0:12,15–48; Abb. 6–9). Jeweils nachdem Lola während ihres Laufs durch Berlin in allen drei Versionen der sich wiederholenden Geschichte mit kleinen Abweichungen mit einer Passantin mit Kinderwagen zusammengestoßen ist, wird das zukünftige Leben dieser Frau in insgesamt drei sehr unterschiedlichen Varianten in extremer Zeitraffung in

---

(Hrsg.): Von Mittel Erde bis in die Weiten des Alls. Fantasy und Science Fiction in Literatur und Film. Wetzlar: Phantastische Bibliothek 2006. S. 145–172.

29 *THE MATRIX* (USA/AUS 1999; dt.: *MATRIX*). Regie: Andy Wachowski u. Larry Wachowski. Kamera: Bill Pope. Schnitt: Zach Staenberg. Laufzeit: 131 Min. DVD (PAL): Village Roadshow Films (BVI) Limited, 1999).

30 *LOLA RENNT* (D 1998). Regie: Tom Tykwer. Kamera: Frank Griebe. Schnitt: Mathilde Bonnefoy. Laufzeit: 76 Min. DVD (PAL): X Filme Creative Pool, 1998).

einer schnellen Abfolge von Time-Lapse-Fotografien präsentiert. In der ersten Wiederholung der Geschichte erfährt ihr kleinbürgerliches Leben durch einen Lottogewinn eine für ihre Familie freudige Wendung. In der Geschwindigkeit, mit der in *LOLA RENNT* die Einzelbilder präsentiert werden, sind diese von den aufmerksamen Kinozuschauenden noch gut zu erkennen und in ihrer Narration zu verstehen. Die unbewegten Bilder erwecken im Film – auditiv unterstützt durch Blendenverschlussgeräusche eines Fotoapparats – den Eindruck von nur kurz eingblendeten Fotografien. Es handelt sich indes nicht um Einzelbilder, sondern jeweils um mehrere Frames.

Anders verhält es sich mit *Subliminalbildern*. Im Gegensatz zur Time-Lapse-Fotografie in *LOLA RENNT* handelt es sich bei Subliminalbildern tatsächlich nur um einzelne im Erzählkontext implementierte Frames, die aufgrund der kurzen Zeitdauer an der Grenze der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit liegen. Als Zeiterlebnisqualitäten sind diese zu verstehen, wenn man sie als momenthaft aufflackernde Bewusstseinsreflexe interpretiert, die den Filmzuschauenden die subjektive und nur sehr flüchtige Wahrnehmung von fiktiven Figuren jeweils in einem Bruchteil von Sekunden veranschaulicht. Die Subliminalbilder sind auf diese Weise als augenblickshafte Spiegelungen des Figurenbewusstseins zu deuten,

die aufgrund ihrer kurzen Momenthaftigkeit auch nur einen flüchtigen emotiven Eindruck zu vermitteln vermögen.

Ein besonders eindrückliches Beispiel von Subliminalbildern stammt aus David Finchers Thriller *FIGHT CLUB* (USA/D 1999)<sup>31</sup> und visualisiert kongenial die Per-



6–9 *LOLA RENNT* (D 1998) – Time-Lapse-Fotografie entfaltet den weiteren Lebenslauf der mit Lola zusammengestoßenen Passantin (0:34,48) mit zukünftigem Lottogewinn in extremer Zeitraffung (0:34,52–54)

31 *FIGHT CLUB* (USA/D 1999). Regie: David Fincher. Kamera: Jeff Cronenweth. Schnitt: Jim Haygood. Laufzeit: 134 Min. DVD (PAL): Special Edition, 2 DVDs – Kinowelt Home Entertainment, 2007).



10–11 FIGHT CLUB (USA/D 1999) – Egoperspektive des am Kopierer arbeitenden Protagonisten, der in ein Großraumbüro schaut, mit und ohne das Subliminalbild von Tyler Durden (0:03,55)

sönlichkeitsspaltung des Protagonisten, dem sein Alter Ego Tyler Durden als Subliminalbild bereits vor der ersten «eigentlichen» Begegnung erscheint, und zwar bezeichnenderweise genau in dem Moment, als er am Fotokopiergerät stehend den Realitätsstatus seiner strapazierten Wahrnehmung metanarrativ hinterfragt (0:03,48–58; Abb. 10–11).<sup>32</sup> Im Fortgang des Films kommen weitere Subliminalbilder Tylers vor, die ebenfalls der verzerrten Wahrnehmungsperspektive des Protagonisten zuzuordnen und als subtile Hinweise auf seine Persönlichkeitsspaltung zu verstehen sind.

Ad (2) *Reihenfolge*: Die Zeit des Films schlägt sich auch in der Reihenfolge der Präsentation des erzählten Geschehens nieder. Eine Möglichkeit des kinematografischen Umgangs mit Zeitlichkeit ist auf die Variation der Chronologie bezogen. Konventionalisiert in diesem Kontext sind *Pro- und Analepsen*. Die chronologische Ordnung dieser gängigen Formen von Anachronie, also der in Vorausschau oder im Rückblick präsentierten Geschehnisse, sind jeweils einfach und eindeutig zu rekonstruieren.

Ist dies nicht mehr möglich, liegt das seltene Phänomen der *Achronie* vor. Eine achronische Erzählweise findet sich etwa in Marc Forsters *STAY* (USA 2005),<sup>33</sup> wenn durch abrupte Einstellungskonjunktionen und Wiederholungen kurzer Abschnitte eines Geschehens innerhalb einer Szene eine diskontinuierliche Erzählweise erzeugt

32 Zur Bedeutung der Subliminalbilder vgl. auch Stefanie Kreuzer: Spiegelungen als illusionäre Aussichten des Unverhofften in bildender Kunst, Literatur und Film. Von Furtenagels Vanitas-Spiegelmotivik (1529) über Hofmannsthal's «Reitergeschichte» (1899) bis hin zu Fincher's «Fight Club» (USA/D 1999). In: Gerhard Kilger (Hrsg.): Szenografie in Ausstellungen und Museen VI. Zwischenräume – Wandel und Übergänge. Aussichten – zur Öffnung des Unverhofften. Essen: Klartext 2014. S. 182–193. Insbes. S. 192f.

33 *STAY* (USA 2005). Regie: Marc Forster. Kamera: Roberto Schaefer. Schnitt: Matt Chessé. Laufzeit: 99 Min. DVD (PAL): Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2006.

12–13 STAY (USA 2005) –  
 Achronie: Morphings  
 visualisieren die diffuse  
 Überlagerung von  
 Zeitebenen und Räumen  
 (0:52,20 u.0:52,29)



wird, bei der zudem Morphings eine zeitliche Desorientierung erzeugen und eine Überlagerung verschiedener Räume suggerieren. Im Ergebnis ist schließlich die tatsächliche Ereignisfolge und -dauer nicht mehr bestimmbar (0:51,54–0:52,57; Abb. 12–13).

Als weiteres, ebenfalls eher ungewöhnliches Beispiel für eine variierte Reihenfolge bei der erzählerischen Präsentation eines Geschehens seien *zeitliche Inversionen*, also Umkehrungen des Geschehensverlaufes, angeführt. Solche Inversionen oder auch *Rückwärtserzählungen* können episodisch eingesetzt oder auch umfassend realisiert sein.

Als Beispiele für einen filmischen Rückwärtslauf seien der Vorspann von MEMENTO (USA 2000, R.: Christopher Nolan)<sup>34</sup> (0:00,47–0:02,35), in dem ein Erschossener quasi wieder zum Leben erweckt wird, sowie Oldřich Lipský Rückwärtsfilmerzählung HAPPY END (CS 1967; tschech: STASTNY KONEC) angeführt, die das gesamte Leben des zum Tode am Schafott verurteilten Protagonisten bis zu seiner Geburt rückwärts erzählt (Abb. 14–19).<sup>35</sup>

Ad (3) *Gleichzeitigkeit*: Wie eine Gleichzeitigkeit oder auch Simultaneität von Ereignissen filmisch erzählt werden kann, stellt im Medium Film, dem die Sukzession eigen ist und bei dem sich die Geschehnisse in der Regel sukzessive in der Zeit entwickeln, beinahe ein erklärungsbedürftiges Problem dar. Aus diesem Grund soll nach den filmischen Variationsmöglichkeiten in der Reihenfolge von Zeitlichkeit nun schließlich noch das Augenmerk auf die Problematik der Darstellung von zeitlich synchro-

34 MEMENTO (USA 2000). Regie: Christopher Nolan. Kamera: Wally Pfister. Schnitt: Doy Dorn. Laufzeit: 109 Min. DVD (PAL): Helkon – 2 DVDs, 2002.

35 Zu den beiden filmischen Rückwärtserzählungen vgl. Stefanie Kreuzer: Christopher Nolans MEMENTO (USA 2002). Erzählexperiment zwischen filmischer Darstellung und pathologischem Befund. In: Stefanie Kreuzer (Hrsg.): Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst. Bielefeld: transcript 2012 (= Kultur- und Medientheorie). S. 215–252.



14–19 HAPPY END (CS 1967) – Screenshots der Wiederbelebung des Protagonisten, vom abgeschlagenen Kopf bis hin zu seiner körperlichen Unversehrtheit unter dem geöffneten Schafott (0:02,39–0:03,20)<sup>36</sup>

nen Geschehnissen gerichtet werden. In einem Bildkader ist Simultaneität einfach und selbstverständlich darzustellen. Wenn indes mehrere Erzählstränge existieren und narrativ deutlich gemacht werden soll, dass Gleichzeitigkeit vorliegt, so gibt es insbesondere zwei filmspezifische Verfahren, die dies leisten: Parallelmontage und Split Screen.

Die *Parallelmontage* stellt ein etabliertes Verfahren der narrativen In-Beziehung-Setzung des Gleichzeitigen im Nacheinander dar. Als Beispiel sei aus Tom Tykwers

36 HAPPY END (CS 1967; tschech: STASTNY KONEC). Regie: Oldřich Lipský. Kamera: Vladimír Novotný. Schnitt: Miroslav Hájek. Laufzeit: ca. 70 Min.



20–25 WINTERSCHLÄFER (D 1997) – Parallelmontage des Unfallhergangs, an dem der Bauer Theo mit seinem Anhänger und Rene im Caprio beteiligt sind (0:13,48–0:14,22)

WINTERSCHLÄFER (D 1997)<sup>37</sup> die Sequenz eines Autounfalls angeführt, dessen Entwicklung und Hergang in Parallelmontage und schließlich mit Slow-Motion kinematografisch effektiv inszeniert ist (0:13,35–0:15,05; Abb. 20–25).

*Split-Screen*-Darstellungen, also die Darstellung mehrerer Bilder auf einem geteilten Bildfeld, stellen eine Möglichkeit der simultanen Präsentation zeitgleich ablaufender Ereignisse dar. In dem unter der Regie von Mike Figgis entstandenen und durchgängig im vierfachen Split Screen gehaltenen Film mit dem bezeichnenden Namen *TIMECODE* (USA 2000)<sup>38</sup> werden gleich vier Handlungsstränge in einem Kader präsentiert, wobei die einzelnen Geschichten nicht nur gemeinsam präsentiert werden, sondern zudem gleichzeitig in jeweils einem Take aufgenommen worden sind (Abb. 26).

## Konzeption und Beiträge des Bandes

Der vorliegenden Publikation *FilmZeit – Zeitdimensionen des Film* liegt der Anspruch zugrunde, verschiedene Phänomene von ästhetischer Eigen-/Zeitlichkeit im Film systematisch zu untersuchen. Es geht dabei sowohl um die Zeit im Film als auch um

37 WINTERSCHLÄFER (D 1997). Regie: Tom Tykwer. Kamera: Frank Griebe. Schnitt: Katja Dringenberg. Laufzeit: 117 Min. DVD (PAL): X Filme Creative Pool, 1997.

38 *TIMECODE* (USA 2000). Regie: Mike Figgis. Kamera: Patrick Alexander Stewart. Schnitt: Mike Figgis. Laufzeit: 97 Min. DVD (PAL): Optimum Releasing, 2000.



26 TIMECODE (USA 2000) – vierfacher Split Screen vor (unten links) und hinter der Leinwand eines Kinos (unten rechts) sowie aus der Abhörperspektive aus einem Auto (oben links) und weitgehend unabhängige Parallelhandlung (oben rechts) (0:44,32)

speziell kinematografische Verfahren zur Darstellung der Filmzeit respektive der Zeit des Films.

Thematisch sind die Beiträge des Bandes in vier Kategorien unterteilt. (I) Es geht um filmische Zeitkategorien im Sinne einer Systematisierung und eines Überblicks. (II) Im Anschluss rücken spezielle kinematografische Verfahren ins Zentrum, die im Zusammenhang mit Zeitlichkeit im Film von besonderer Bedeutung sind. (III) Zudem werden Filme als Zeitdokumentationen ebenso wie als Zeitkonstruktionen analysiert, wobei auch das filmische Material an sich in seiner Relation zur (extrafiktionalen) Zeit berücksichtigt ist. (IV) Schließlich stehen kulturell geprägte Zeitkonzeptionen im Film im Fokus, wobei auch eine filmhistorische Dimension sowie nicht-europäische Perspektiven berücksichtigt werden.

Obschon beide Aspekte der FilmZeit nicht trennscharf voneinander geschieden werden können, so liegt doch in den ersten zwei Kapiteln der Fokus auf der Filmzeit, im dritten Kapitel werden filmische Zeitdimensionen zumeist umfassend, also sowohl als Phänomene der *histoire* wie auch des *discours*, thematisiert, und im letzten Kapitel steht die Zeit im Film im Zentrum.

Im ersten Kapitel «I Zeitkategorien des Films» geht es grundsätzlich darum, allgemeine Systematisierungen für die Zeit im Film zu finden. Ein zentraler Fokus liegt dabei auf zeitlichen Besonderheiten, Irritationen und Anomalien.

Eine exemplarische filmnarratologische Analyse von Zeitstruktur präsentiert *Markus Kuhn* am Beispiel von Fernando Meirelles' und Kátia Lunds komplex erzähltem Spielfilm *CIDADE DE DEUS* (BR/F/USA 2002). Im Rekurs auf Gérard Genettes Erzähltheorie sowie insbesondere die von ihm geprägten Kategorien von Ordnung, Dauer und Frequenz sowie das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit – respektive Darstellungszeit und dargestellter Zeit – arbeitet Kuhn die zeitliche Erzählstruktur von *CIDADE DE DEUS* differenziert heraus. Gleichzeitig zeigt er viele filmische Variationsweisen des Erzählens jenseits von sukzessiven Handlungsentwicklungen auf und sensibilisiert auf diese Weise auch allgemein für das Spektrum kinematografischer Erzählstrukturen im Umgang mit Zeitlichkeit.

Zeitlich komplexes Erzählen im Film fokussiert *Julia Eckel* im Dreischritt von Narration, Komplexität und Zeit aus einer filmnarratologischen Perspektive. Neben Zeit berücksichtigt sie Story, Plot, Style, Raum und Figuren in ihrem Erzählmodell zu den Faktoren und Ebenen erzählerischer Komplexität beziehungsweise speziell «zeitkomplexer» Narration. Am Beispiel von drei zeitlich komplex erzählten Filmen Christopher Nolans – *MEMENTO* (USA 2000), *INCEPTION* (USA 2010) und *INTERSTELLAR* (USA/GB/CDN/IS 2014) – wendet sie die Systematik ihres «Film-Zeit-Denkens» an, die sie in Anlehnung an Gilles Deleuzes Kategorien entwickelt hat.

Eine kaleidoskopische Sammlung von Zeitanomalien im Film sowie daran anknüpfende rezeptionsästhetische Überlegungen legt schließlich *Hans Jürgen Wulff* vor. Dabei steht die Rolle der Kinozuschauenden im Zentrum des Interesses. Wulff bezieht seine Ausführungen unter anderem auf die Schluss-Sequenz aus Michelangelo Antonionis *ZABRISKIE POINT* (USA 1970), die Liebesszene aus Nicolas Roegs Film *DON'T LOOK NOW* (GB/I 1973; dt.: *WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*) und auf Jiří Menzels Beitrag *ONE MOMENT* (GB/D/F 2002) zu dem Episodenfilm *TEN MINUTES OLDER: THE CELLO* (2002).

Im zweiten Kapitel «II FilmZeit und ihre kinematografischen Verfahren» rücken spezielle filmische Strategien zur Darstellung von Zeit in den Fokus, wobei diese oftmals in exemplarischen Analysen veranschaulicht werden. Es geht etwa um filmische Echtzeit, um Simultaneität und Split-Screen-Verfahren, um zeitliche Inversion und Rückwärtserzählen, Zeitraffer und Zeitlupe sowie um Achronie als Aufhebung eines chronologisch verstehbaren Filmgeschehens.

Dem Konstrukt der sogenannten «Echtzeit» im fiktionalen (Spiel-)Film, beginnend mit der Plansequenz, widmet sich *Susanne Kaul*. Ausgehend von der Definition der Deckungsgleichzeit zwischen Darstellungszeit und dargestellter Zeit sowie einer besonderen Bedeutung von (suggerierter) Kontinuität sowie von herausgestellter *Echtheit* differenziert Kaul unterschiedliche Echtzeit-Konzeptionen am Beispiel einer Auswahl von Filmen – darunter *CACHÉ* (F/A/D/I 2005; R.: Michael Haneke), *MICHAEL*

KOHLHAAS (F/D 2013; R.: Arnaud des Pallières), *THE TREE OF LIFE* (USA 2011; R.: Terrence Malick) und *VICTORIA* (D 2015; R.: Sebastian Schipper).

Filmtechnisch realisierte Effekte der Gleichzeitigkeit untersucht *Sabine Zubarik*. Sie vertritt die These, dass Gleichzeitigkeit immer eine Simulation darstellt, die notwendigerweise an die filmischen Mittel gebunden ist. Exemplarisch fokussiert sie ‚Synchronizitätsmomente‘ in *SLIDING DOORS* (USA/GB 1998; R.: Peter Howitt), Simultaneität mit Desynchronisierung in *FORESTILLINGER* (DK 2007; R.: Per Fly) und Synchronizitätsmomente ohne zeitliche Simultaneität am Beispiel von *CLOUD ATLAS* (D/USA/HK/SGP 2012; R.: Tom Tykwer, Andrew u. Lana Wachowski).

Mit dem Split-Screen-Verfahren setzt sich *Lucia Krämer* aus strukturalistisch-narratologischer Perspektive auseinander, rekurriert auf bekannte Filmbeispiele und kontextualisiert Split Screens überdies vor dem Hintergrund wahrnehmungspsychologischer Forschungsergebnisse als Mittel impliziter Beschleunigung. Am Beispiel von Hans Canosas durchgängig im Split Screen gehaltenen Film *CONVERSATIONS WITH OTHER WOMEN* (USA 2005) illustriert und exemplifiziert sie schließlich ihre theoretischen Einsichten und Annahmen.

Rückwärtserzählen in Film, Fernsehserie und Literatur ist schließlich das Thema von *Matthias Brütsch*s intermedial vergleichendem Beitrag. Er unterscheidet zwischen episodischer und durchgängiger Inversion einerseits sowie einer Umkehr bezogen auf die Darstellungsweise des Geschehens und die Wirkungsweise in der fiktiven Welt. Auf diese Weise ergeben sich vier Varianten, die indes unterschiedlich verbreitet sind. Brütsch führt exemplarisch etwa *BETRAYAL* (GB 1983; R.: David Hugh Jones), *HAPPY END* (CS 1967, R.: Oldřich Lipský), *THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON* (USA 2008; R.: David Fincher) und Martin Amis' *Time's Arrow* (1991) in seinem typologischen Entwurf an.

Aus kunstwissenschaftlicher Perspektive reflektiert *Henry Keazor* Zeitlichkeit in Musikvideos, die durch eine Fülle kinematografischer Effekte gekennzeichnet sind – wie etwa *Frozen Moments*, *Time Slices*, zeitliche Inversion, Zeitraffer und Zeitlupe. Exemplarische Analysen liefert er unter anderem zu Michel Gondrys Musikvideo zu *Cibo Mattos Sugar Water* (1996) und Henry Scholfields Musikvideo zu *AlunaGeorges Your Drums, Your Love* (2012).

Eine typologische Differenzierung filmischer Achronie legt *Stefanie Kreuzer* vor. In ihrem Beitrag illustriert sie im Rahmen von detaillierten Beispielanalysen, dass Achronie als eine irritierende Form ästhetischer Eigenzeitlichkeit eine chronologische Orientierung im Hinblick auf das präsentierte Geschehen unmöglich macht und auf mindestens viererlei Weise evoziert werden kann: durch irritierende zeitliche Widersprüche wie im Episodenfilm *BEFORE THE RAIN* (MK/F/GB 1994; R.: Milčo Mančevski), durch metafiktionale Verunsicherung wie in *RECONSTRUCTION* (DK 2003; R.: Christoffer Boe), durch Multiperspektivität wie in *MULHOLLAND DR.* (USA/F 2001; R.: David Lynch) sowie durch subjektiv verzerrte Figuren- oder Erzähl(er:innen)-Perspektiven wie in *STAY* (USA 2005; R.: Marc Forster).

Das dritte Kapitel «III Zeitdokumentation/-konstruktion und filmisches Material» versammelt Beiträge zu Filmen, in denen Zeit im Rahmen von besonderen fiktionalen Geschehen reflektiert wird oder auch das filmische Material an sich Zeit(lichkeit) thematisiert, etwa im Hinblick auf den Vergleich zwischen filmischer Dokumentation und extrafiktionaler (Lebens-)Zeit.

Im Rahmen seiner differenzierten Analyse der Eröffnungssequenz von Federico Fellinis *E LA NAVE VA* (I 1983; dt.: *FELLINIS SCHIFF DER TRÄUME*) arbeitet *Jörg Schweinitz* eine hybride Zeitlichkeit des Films heraus, die er als «ästhetische Eigenzeitlichkeit» bestimmt. An der von ihm untersuchten Sequenz zeigt Schweinitz exemplarisch die metareflexive Dimension des Films auf, der die als Handlungszeit deklarierte Zeitebene ebenso thematisiert wie die Geschichte kinematografischer Verfahren und Stilistiken im ersten Vierteljahrhundert des Mediums. Er zeigt eine hybride Logik der Zeitkonstruktion in *E LA NAVE VA* auf und belegt diese durch exemplarische Ausführungen zu dem metaleptischen Berichterstatter, dem – die einwöchige Handlung überlagernden – ausgestellt artifiziellem Umgang mit diegetischer Musik sowie dem demonstrativen und metareflexiv anspielungsreichen Übergang vom schwarzweißen Stummfilm zum Tonfilm in Farbe darstellt.

Mit filmischen Zeitreisen und dem von Michail Bachtin geprägten «Chronotopos»-Begriff setzt sich *Stefan Tetzlaff* in seinem Beitrag auseinander und korreliert auf diese Weise argumentativ eng verzahnt die erzählte Zeit mit dem erzählten Raum. Am Beispiel von Filmen wie der *BACK TO THE FUTURE*-Trilogie (USA 1985, 1989, 1990; R.: Robert Zemeckis), *THE TIME TRAVELERS* (USA 1964; R.: Ib Melchior) und *PREDESTINATION* (AUS 2014; R.: The Spierig Brothers) sowie filmischen Adaptationen (USA 1960; R.: George Pal | USA 2002; R.: Simon Wells) von Herbert George Wells *The Time Machine* (1895) zeigt er mit zugleich diachronem wie synchronem Anspruch filmische Modelle von Weltlogiken, Zeitreise-Konzepten und auch Zeitreisedoppelgänger-Konstruktionen auf und konstatiert schließlich ein besonderes selbstreflexives Potenzial dieser Filmerzählungen.

In der Abkehr von diegetischen Zeitstrukturen des Erzählkinos untersucht *Birk Weiberg* Zeitdimensionen filmischer Arbeiten der bildenden Kunst. Paradigmatisch bezieht er sich auf Andy Warhols umfangreiches Filmexperiment *Screen Tests* (USA 1964–66), Peter Roehrs *Film-Montagen I–III* (D 1965/1968/2009) sowie Morgan Fishers *Standard Gauge* (USA 1984). Weiberg hinterfragt in seinem Beitrag durchgängig die Materialität dieser Filme und versteht die Künstler-Filme als Zeitmaterialien, die primär konstruktive Handlungen abbilden.

Das vierte Kapitel des Bandes «IV Zeit im Film: kulturelle Zeitkonzeptionen» ist filmischen Repräsentationsformen von Zeit gewidmet. Es geht um filmische Darstellungs- und Wahrnehmungsweisen von Zeit und Zeitlichkeit, die kulturell bedingt sind, zu unterschiedlichen Zeiten der Filmgeschichte verortet werden oder auch im Rahmen verschiedener Filmformate (Kinofilm vs. TV-Serie) hervortreten.

Um Zeitdarstellungen in Großstadtfilmen der 1920er-Jahre geht es in *Thomas Köhlers* filmhistorischer Studie, die neben den berühmten Großstadtsinfonien *BERLIN*.

DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927) von Walter Ruttmann und Dziga Vertovs TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM (UdSSR 1929) auch weniger bekannte Filme dieser Zeit in den Fokus nimmt. So stellt Köhler Adolf Trotz' DIE STADT DER MILLIONEN (D 1925), Mikhail Kaufmans MOSKVA (UdSSR 1927), Adalberto Kemenys und Rudolf Rex Lustigs SÃO PAULO, SINFONIA DA METRÓPOLE (BR 1929) sowie Alberto Cavalcantis RIEN QUE LES HEURES (F 1926) vor und zeigt auf, mit welcher vielfältigen Mitteln Zeit repräsentiert wird – sei es in Anspielung auf Tageszeiten, Zeitverläufe und messbare Zeiteinheiten, etwa mit Blick auf Uhren, sei es durch kinematografische Verfahren wie Zeitraffer, Zeitlupe oder etwa Rückwärtsprojektionen.

Mit Zeit in der asiatischen Kultur und speziell dem japanischen Film setzt sich *Andreas Becker* in seiner Analyse und Interpretation von Yasujirō Ozus TŌKYŌ MONOGATARI (J 1953; engl. TŌKYŌ STORY; dt. DIE REISE NACH TŌKYŌ) auseinander. Ausgehend von kulturspezifischen zeitlichen Topoi – etwa im Vergleich der japanischen Zeitrechnung zur christlich-abendländischen – untersucht Becker in einer genauen Besprechung der Schlusszene des Films und im Rekurs auf die Tradition des japanischen Nō-Theaters sowie Geistervorstellungen Zeitlichkeit und Endlichkeit respektive kinematografische Darstellungsweisen rund um die Todes- und Sterbethematik. Eine zentrale These des Beitrags besteht – angelehnt an die Bedeutung von Masken und Maskierungen im japanischen Theater – darin, dass Präsenz und Absence im Kontext von Zeit und Bewusstsein eine ähnlich wichtige Bedeutung haben.

Schließlich rückt *Susanne Marschall* die Zeit in TV-Serienformaten ins Zentrum ihres Beitrags. Ihre Untersuchung von sogenannten Quality-TV-Produktionen wie TWIN PEAKS (USA 1990–1991, 2017), LOST (USA 2004–2010) und SIX FEET UNDER (USA 2001–2005) sensibilisiert für zeitlich einschlägige Veränderungen bei der Filmproduktion und -rezeption im Zuge der Digitalisierung des Fernsehens. Serienformate konfrontieren ihr Publikum mit zeitlich umfangreich ausgedehnten Erzähluniversen, die die Filmschauenden mit deutlich längeren Erzähl-/Darstellungszeiten sowie auch Rezeptionszeiten konfrontieren und auf diese Weise auch eine spezielle filmische Ästhetik von Zeit, Zeitlichkeit, Zeitstrukturen, Spannung und Flow-Effekten bedingen. Am Beispiel von filmischen Serienformaten reflektiert Marschall zudem das Warten als ein medienpsychologisches Moment und bindet es in Bezugnahme auf das Todesmotiv in ihre Analyse der letzten Folgen von SIX FEET UNDER ein.

## Bibliografie

- Becker, Andreas: Erzählen in einer anderen Dimension. Zeitdehnung und Zeitraffung im Spielfilm. Darmstadt: BÜchner 2012.
- : Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung. Bielefeld: transcript 2004.
- Bieber, Hans-Joachim, Hans Ottomeyer u. Georg Christoph Tholen (Hrsg.): Die Zeit im Wandel der Zeit. Kassel: Univ. Press 2002 (= Intervalle 6).
- Bies, Michael u. Michael Gamper (Hrsg.): Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der ersten Projektphase. Hannover: Wehrhahn 2019 (= Ästhetische Eigenzeit 14).
- Bildhauer, Katharina: Drehbuch reloaded. Erzählen im Kino des 21. Jahrhunderts. Konstanz: UVK 2007.
- Brüssel, Stephan u. Susanne Kaul (Hrsg.): Echtzeit im Film. Konzepte – Wirkungen – Kontexte. Paderborn: Fink 2020.
- Brütsch, Matthias: When the Past Lies Ahead and the Future Lags Behind. Backward Narration in Film, Television, and Literature. In: Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek u. Christine Piepiorka (Hrsg.): (Dis)Orienting Media and Narrative Mazes. Bielefeld: transcript 2013 (= Cultural and Media Studies). S. 293–312.
- Buckland, Warren (Hrsg.): Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Malden: Wiley-Blackwell 2009.
- Chi, Immanuel, Susanne DÜchting u. Jens Schröter (Hrsg.): ephemere – temporär – provisorisch. Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design. Essen: Klartext 2002.
- Deleuze, Gilles: Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [franz.: *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983)]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 [1989] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1288).
- : Das Zeit-Bild. Kino 2 [franz.: *Cinéma 2. L'image-temps* (1985)]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997 [1991] (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1289).
- Eckel, Julia: Zeitenwende(n) des Films. Temporale Nonlinearität im zeitgenössischen Erzählkino. Marburg: Schüren 2012 (= Marburger Schriften zur Medienforschung 32).
- Eckel, Julia, Bernd Leiendecker, Daniela Olek u. Christine Piepiorka (Hrsg.): (Dis)Orienting Media and Narrative Mazes. Bielefeld: transcript 2013 (= Cultural and Media Studies).
- Elsaesser, Thomas: The Mind-Game Film. In: Warren Buckland (Hrsg.): Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Malden: Wiley-Blackwell 2009. S. 13–41.
- Faulstich, Werner u. Christian Steininger (Hrsg.): Zeit in den Medien – Medien in der Zeit. München: Fink 2002.
- Fischer-Lichte, Erika, Christan Horn, Isabel Pflug u. Matthias Warstat (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität [2000]. 2., überarb. u. akt. Aufl. Tübingen: Francke 2007 (= Theatralität 1).
- Gamper, Michael u. a. (Hrsg.): Zeit der Form – Formen der Zeit. Hannover: Wehrhahn 2016 (= Ästhetische Eigenzeit 2).
- Gamper, Michael u. Helmut Hühn: Was ist Ästhetische Eigenzeit? Hannover: Wehrhahn 2014 (= Kleine Reihe 1).
- Gamper, Michael u. Helmut Hühn (Hrsg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft. Hannover: Wehrhahn 2014 (= Ästhetische Eigenzeit 1).
- Genette, Gérard: Die Erzählung [1994] [franz.: *Discours du récit* (1972); dt.: *Über die Erzählung*]; franz.: *Nouveau discours du récit* (1983); dt.: *Neuer Diskurs über die Erzählung*]. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort hrsg. von Jochen Vogt. 2. Aufl. München: Fink 1998.
- Griem, Julika u. Eckart Voigts-Virchow: Filmnarratologie: Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen. In: Vera Nünning u. Ansgar Nünning (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: WVT 2002

- (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5). S. 155–183.
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne [1995]. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Hennig, Anke, Gertrud Koch, Christiane Voss u. Georg Witte (Hrsg.): Jetzt und dann. Zeiterfahrung in Film, Literatur und Philosophie. München: Fink 2010.
- Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms [1998]. 3. Aufl. Berlin: Vorwerk 8 2006 (= Texte zum Dokumentarfilm 3).
- Knaller, Susanne u. Harro Müller (Hrsg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink 2006.
- Kreuzer, Stefanie: Christopher Nolans *MEMENTO* (USA 2002). Erzählexperiment zwischen filmischer Darstellung und pathologischem Befund. In: Stefanie Kreuzer (Hrsg.): Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst. Bielefeld: transcript 2012 (= Kultur- und Medientheorie). S. 215–252.
- : Künstl(er)i(s)che Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst. In: Wolfgang Funk u. Lucia Krämer (Hrsg.): Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion. Bielefeld: transcript 2011 (= Kultur- und Medientheorie). S. 179–204.
- : Spiegelungen als illusionäre Aussichten des Unverhofften in bildender Kunst, Literatur und Film. Von Furtenagels *Vanitas-Spiegelmotivik* (1529) über Hofmannsthals «Reitergeschichte» (1899) bis hin zu Finchers «*Fight Club*» (USA/D 1999). In: Gerhard Kilger (Hrsg.): *Szenografie in Ausstellungen und Museen VI. Zwischenräume – Wandel und Übergänge. Aussichten – zur Öffnung des Unverhofften*. Essen: Klartext 2014. S. 182–193.
- : Tim Burtons Genreperisiflage *BIG FISH* (USA 2003). Ein postmodern-ironisches Spiel mit wunderbaren Filmwelten. In: Maren Bonacker u. Stefanie Kreuzer (Hrsg.): *Von Mitteleerde bis in die Weiten des Alls. Fantasy und Science Fiction in Literatur und Film*. Wetzlar: Phantastische Bibliothek 2006. S. 145–172.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: de Gruyter 2011 (= *Narratologia. Contributions to Narrative Theory* 26).
- Martínez, Matías u. Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* [1999]. 10., überarb. Aufl. München: Beck 2016 [E-Book].
- Mittell, Jason: *Narrative Complexity in Contemporary American Television*. In: *The Velvet Light Trap* (2006) H. 58. S. 9–40.
- Rüffert, Christine, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid u. Alfred Tews (Hrsg.): *ZeitSprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen*. Berlin: Bertz 2004.
- Sandbothe, Mike u. Walther Ch. Zimmerli (Hrsg.): *Zeit – Medien – Wahrnehmung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1994.
- Schmidt, Gunnar: *Zeit des Ereignisses – Zeit der Geschichte*. In: Immanuel Chi, Susanne Düchting u. Jens Schröter (Hrsg.): *ephemer – temporär – provisorisch. Aspekte von Zeit und Zeitlichkeit in Medien, Kunst und Design*. Essen: Klartext 2002. S. 175–196.
- Sponsel, Daniel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK 2007 (= *kommunikation audiovisuell* 40).
- Steiniger, Christian: *Zeit als kulturwissenschaftliche Schlüsselkategorie. Ein Überblick zum Stand der Forschung*. In: Werner Faulstich u. Christian Steininger (Hrsg.): *Zeit in den Medien – Medien in der Zeit*. München: Fink 2002. S. 9–44.
- Thomsen, Christian W. u. Hans Holländer (Hrsg.): *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1984.
- Thon, Jan-Noël: *Mind-Bender: Zur Popularisierung komplexer narrativer Strukturen im amerikanischen Kino der 1990er Jahre*. In: Warren Buckland (Hrsg.): *Post-*

Coca-Colanization: Zurück zur Vielfalt? Frankfurt a.M.: Peter Lang 2009. S. 171–188.

## Filmografie

**BIG FISH** (USA 2003; dt.: **BIG FISH – DER ZAUBER, DER EIN LEBEN ZUR LEGENDE MACHT**). Regie: Tim Burton. Drehbuch: John August (nach dem Roman von Daniel Wallace). Kamera: Philippe Rousselot. Schnitt: Chris Lebenzon. Musik: Danny Elfman. Cast: Ewan McGregor (Edward Bloom), Albert Finney (Edward, alt), Billy Crudup (Will), Jessica Lange (Sandra), Alison Lohman (Sandra, jung), Helena Bonham Carter (Jenny, alt und jung / Hexe), Robert Guillaume (Dr. Bennett), Marion Corillard (Josephine), Steve Buscemi (Norther Winslow), Danny DeVito (Amos). Produktion: Richard D. Zanuck, Bruce Cohen u. Dan Jings; Sony Pictures Entertainment / Columbia. Laufzeit: 120 Min. DVD (PAL): Columbia TriStar Home Entertainment, 2004.

**FIGHT CLUB** (USA/D 1999; dt. **FIGHT CLUB**). Regie: David Fincher. Drehbuch: Chuck Palahniuk (Romanvorlage); Jim Uhls (filmische Adaption). Kamera: Jeff Cronenweth. Schnitt: Jim Haygood. Musik: The Dust Brothers. Cast: Edward Norton (Ich-Erzähler), Brad Pitt (Tyler Durden), Helena Bonham Carter (Marla Singer) u. Meat Loaf (Robert «Bob» Paulson). Produktion: Ross Grayson Bell, Art Linson u. Ceán Chaffin; Fox 2000 Pictures, New Regency Productions. Laufzeit: 134 Min. DVD (PAL): Special Edition, 2 DVDs – Kinowelt Home Entertainment, 2007.

**HAPPY END** (CS 1967; tschech.: **STASTNY KONEC**). Regie: Oldřich Lipský. Drehbuch: Oldřich Lipský. Kamera: Vladimír Novotný. Schnitt: Miroslav Hájek. Musik: Vlastimil Hála. Cast: Vladimír Mensík (Mörder Bedrich Frydrych), Jaroslava Obermaierová (Julie), Josef Abrahám (Ptacek). Produktion: Milos Stejskal; Filmové studio Barrandov. Laufzeit: ca. 71 Min. (PAL)

**HUGO** (USA 2011; dt.: **HUGO CABRET**). Regie: Martin Scorsese. Drehbuch: John Logan. Kamera: Robert Richardson. Schnitt: Thelma Schoonmaker. Musik: Howard Shore. Cast: Asa Butterfield (Hugo Cabret), Chloë Grace Moretz (Isabelle), Ben Kingsley (Papa Georges), Sacha Baron Cohen (Stationsvorsteher), Christopher Lee (Monsieur Labisse), Helen McCrory (Mama Jeanne), Michael Stuhlbarg (René Tabard), Emily Mortimer (Lisette), Jude Law (Hugos Vater), Frances de la Tour (Madame Emilie), Richard Griffiths (Monsieur Frick), Ray Winstone (Onkel Claude). Produktion: Johnny Depp, Tim Headington, Graham King, Martin Scorsese; Paramount Pictures, GK Films. Laufzeit: 126 Min. DVD (PAL): Paramount Pictures, 2012.

**LOLA RENNT** (D 1998). Regie: Tom Tykwer. Drehbuch: Tom Tykwer. Kamera: Frank Griebe. Schnitt: Mathilde Bonnefoy. Musik: Tom Tykwer, Johnny Klimek, Reinhold Heil. Cast: Franka Potente (Lola), Moritz Bleibtreu (Manni). Produktion: Stefan Arndt; X-Filme Creative Pool, Arte Deutschland TV, WDR. Laufzeit: 76 Min. DVD (PAL): X Filme Creative Pool, 1998.

**THE MATRIX** (USA/AUS 1999; dt.: **MATRIX**). Regie: Andy u. Larry Wachowski. Drehbuch: Andy Wachowski u. Larry Wachowski. Kamera: Bill Pope. Schnitt: Zach Staenberg. Musik: Don Davis. Cast: Keanu Reeves (Neo / Thomas A. Anderson), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss (Trinity), Hugo Weaving (Agent Smith). Produktion: Joel Silver; Warner Bros., Silver Pictures. Laufzeit: 131 Min. DVD (PAL): Village Roadshow Films (BVI) Limited, 1999.

**MEMENTO** (USA 2000). Regie: Christopher Nolan. Drehbuch: Jonathan Nolan u. Christopher Nolan. Kamera: Wally Pfister. Schnitt: Doy Dorn. Musik: David Julian. Cast: Guy Pearce (Leonard), Carrie-Anne Moss (Natalie) u. Joe Pantoliano (Teddy). Produktion: Suzanne Todd u. Jennifer Todd; Newmarkt Capital Group. Laufzeit: 109 Min. DVD (PAL): Helkon – 2 DVDs, 2002.

**STAY** (USA 2005). Regie: Marc Forster. Drehbuch: David Benioff. Kamera: Roberto Schaefer. Schnitt: Matt Chessé. Musik: Asche & Spencer. Cast: Ewan McGregor (Dr. Sam Foster), Ryan Gosling (Henry Letham), Naomi Watts (Lila Culpepper), Elizabeth Reaser (Athena), Bob Hoskins (Dr. Leon Patterson), Janeane Garofalo (Dr. Beth Levy), Kate Burton (Mrs. Letham), Bradley Darryl Wong (Dr. Bradley Ren), Mark Margolis (Geschäftsmann). Produktion: Eric Kopeloff, Tom Lassally, Arnon Milchan; New Regency Productions. Laufzeit: 99 Min. DVD (PAL): Twentieth Century Fox Home Entertainment, 2006.

**TIMECODE** (USA 2000). Regie: Mike Figgis. Drehbuch: Mike Figgis. Kamera: Patrick Alexander Stewart. Schnitt: Mike Figgis. Musik: Arlen Figgis, Mike Figgis, Anthony Marinelli. Cast: Kyle MacLachlan (Bunny Drysdale), Salma Hayek (Rose), Stellan Skarsgård

(Alex Green), Jeanne Tripplehorn (Lauren Hathaway), Holly Hunter (Renee Fishbine), Xander Berkeley (Evan Wantz), Safon Burrows (Emma), Golden Brooks (Onyx Richardson), Julian Sands (Quentin). Produktion: Mike Figgis, Annie Stewart, Dustin Bernard, Gary Marcus; Screen Gems, Red Mullet Productions. Laufzeit: 97 Min. DVD (PAL): Optimum Releasing, 2000.

**WINTERSCHLÄFER** (D 1997). Regie: Tom Tykwer. Drehbuch: Tom Tykwer, Anne-Françoise Pyszora. Kamera: Frank Griebe. Schnitt: Katja Dringenberg. Musik: Tom Tykwer, Johnny Klimek, Reinhold Heil. Cast: Ulrich Matthes (Rene), Marie-Lou Sellem (Laura), Heino Ferch (Marko), Floriane Daniel (Rebecca), Josef Bierbichler (Theo). Produktion: Stefan Arndt; X-Filme Creative Pool. Laufzeit: 117 Min. DVD (PAL): X-Filme Creative Pool, 1997.

# I Zeitkategorien des Films



Markus Kuhn

## Zwischen Unmittelbarkeit und Nachzeitigkeit

Zum Zeitpunkt des Erzählens im narrativen  
Spielfilm am Beispiel von *CIDADE DE DEUS*  
(BR/F/USA 2002)

### Abstract

In seinem Beitrag zeigt Markus Kuhn, wie sich durch eine präzise erzähltheoretische Analyse der Zeitstruktur eines Spielfilms weiterführende Hypothesen entwickeln lassen und wie diese zu einer relevanten Gesamtinterpretation eines Films verdichtet werden können. Anhand des gewählten Beispiels, des post-klassischen brasilianischen Ghetto- und Gangsterfilms *CIDADE DE DEUS* (BR/F/USA 2002; dt.: *CITY OF GOD*) von Fernando Meirelles und Kátia Lund, der die brutalen Zustände in einer Favela schildert, arbeitet er zugleich heraus, wie die Erzählstruktur zur Steigerung der Bedeutungsdichte und des kritischen Potenzials des Films funktionalisiert wird. Aspekte der Zeitstruktur betreffen zum einen die klassisch-narratologischen Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz, die sehr effektiv sind, um das Verhältnis aus Darstellungszeit und dargestellter Zeit eines narrativen Films präzise zu erfassen, zum anderen die Frage nach dem zeitlichen Bezug des filmischen Erzählakts zu den dargestellten Ereignissen, die bezüglich audiovisueller Medien oftmals zu ambivalenten Ergebnissen führt. Aber gerade diese audiovisuellen Erzählungen eingeschriebene Unbestimmtheit des zeitlichen Bezugs kann äußerst produktiv funktionalisiert werden, wie Kuhn am Beispiel der faszinierenden erzählstrukturellen Komplexität von *CIDADE DE DEUS* vorführt.

# 1 Einleitung:

## Der Akt des filmischen Erzählens als Phänomen der Zeit

Film gilt – wie die Literatur – als Sukzessionskunst, als Kunstform also, in der eine *Abfolge* von Elementen eine Rolle spielt. In der Literatur geht es – vereinfacht formuliert – um eine Abfolge von Wörtern und Sätzen, im Film um ein Nacheinander von bewegten Bildern, die wiederum aus einer äußerst schnellen, die Wahrnehmung täuschenden Abfolge von Einzelbildern bestehen. Sukzession ist niemals unabhängig von der Zeit. Einem Aufeinanderfolgen, einem Nacheinander von Elementen, ist immer auch eine zeitliche Dimension eingeschrieben. Film hat immer eine bestimmte Dauer, findet immer in der Zeit statt. Wenn wir uns mit dem Film beschäftigen, beschäftigen wir uns also – mehr oder weniger bewusst, mehr oder weniger explizit – mit Aspekten der Zeit.

Etwas Vergleichbares können wir vom Phänomen des Erzählens behaupten: Erzählen hat – wiederum vereinfacht formuliert – mit Ereignissen zu tun. Erzählungen sind – wenn man sie weitgefasst definiert – Repräsentationen von Ereignisketten, das heißt Darstellungen von aufeinanderfolgenden Ereignissen, einer Folge von Ereignissen in der Zeit.<sup>1</sup> Aber nicht nur die Kette von Ereignissen, auch das einzelne Ereignis selbst hat eine zeitliche Dimension. Denn ein Ereignis basiert in seiner einfachsten Variante auf einer Zustandsveränderung, die ebenfalls eine zeitliche Dimension hat: Ein Zustand verändert sich, geht in einen anderen, nicht identischen Zustand über. Es gibt einen Zustand vor und einen Zustand nach der Veränderung sowie eine zeitliche Ausdehnung; ansonsten können wir nicht von einer Zustandsveränderung sprechen. Jedes Ereignis setzt mindestens die Veränderung eines Zustands voraus. Und manch eine Minimaldefinition der Narrativität fordert einzig diese eine Zustandsveränderung, um von einer Erzählung zu sprechen.<sup>2</sup> Der Akt des Erzählens hat allerdings nicht nur die eine zeitliche Dimension, dadurch dass er eine Kette von Ereignissen vermittelt, sondern eine weitere dadurch, dass die Vermittlung selbst, also der Akt des Vermittelns oder Erzählens, in der Zeit stattfindet. Erzählungen ist – in Anlehnung an Seymour Chatman<sup>3</sup> – somit immer eine doppelte Zeitlichkeit eingeschrieben.

Wenn also der Film, ebenso wie das Phänomen des Erzählens, durch Bewegung oder Veränderung als Funktion der Zeit geprägt ist, sollte es uns nicht wundern, dass es sich beim Film um ein Medium mit hohem erzählerischen Potenzial handelt. Diese Tatsache steht heutzutage sowohl aus erzähltheoretischer als auch aus medi-

---

1 Zu verschiedenen definitorischen Zugängen zur Narrativität vgl. Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: de Gruyter 2011 (= *Narratologia. Contributions to Narrative Theory* 26). S. 47–56.

2 Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter 2005 (= *Narratologia. Contributions to Narrative Theory* 8). S. 13.

3 Vgl. Seymour Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press 1990. S. 9.

enwissenschaftlicher Sicht außer Frage. Aber welche erzählerische Dimension haben die bewegten Bilder des Films konkret? Fasst man ein Ereignis – oder noch basaler eine Zustandsveränderung – als Grundbedingung des Erzählens, dann könnte man sagen: So wie stehende Bilder Zustände repräsentieren können, können bewegte Bilder Zustandsveränderungen und Bewegungen, also auch Ereignisse, unmittelbar abbilden. Grundvoraussetzung ist – sozusagen als kleinster semiotischer Nenner – ein Abbildungs- oder Repräsentationsverhältnis: Es gibt, wie in allen narrativen Zeichensystemen, etwas Repräsentierendes und etwas Repräsentiertes, etwas Abbildendes und etwas Abgebildetes, etwas Erzählendes und etwas Erzähltes. Es gibt im Film also das repräsentierende bewegte Bild und etwas Sich-Veränderndes, welches das Bild repräsentiert.

Eine zweite Dimension des Erzählens mit bewegten Bildern verbirgt sich im Vorhandensein mehrerer, mindestens zweier bewegter Bilder(sequenzen), die zusammengeschnitten oder zusammenmontiert werden. Dadurch kann ebenfalls eine Veränderung abgebildet werden. Beide narrativen Dimensionen bewegter Bilder – die Bewegung im Bild und die Montage aufeinanderfolgender Bilder – haben eine zeitliche Ausprägung. Der Akt des filmischen Erzählens findet immer und ausschließlich in der Zeit statt.

Ich werde mich dem Phänomen der Zeit im Film in diesem Beitrag aus einer erzähltheoretischen Perspektive widmen und die theoretischen und modelllogischen Überlegungen, die ich im Folgenden anstellen möchte, mit Beispielen aus dem Film *CIDADE DE DEUS* (BR/F/USA 2002, R.: Fernando Meirelles; Co-Regie: Kátia Lund; dt.: *CITY OF GOD*) illustrieren. *CIDADE DE DEUS* ist ein komplex erzählter post-klassischer brasilianischer Gangsterfilm, der die brutalen Zustände in einem Vorstadtghetto von Rio de Janeiro schildert. Zugleich möchte ich aus der Betrachtung der Zeitstruktur des Films Interpretationshypothesen entwickeln, die zeigen, wieso Fragen nach der Temporalität einer Erzählung kein Selbstzweck sind: Ich werde andeuten, inwiefern der Vorgang des Erzählens in diesem komplex gestalteten Film mit Motiven der Hoffnung in Beziehung gesetzt werden kann.

Der Beitrag verfolgt somit verschiedene Ziele: Erstens sollen die wichtigsten narratologischen Kategorien zur Zeitanalyse des Films in ihrer Produktivität vorgeführt werden. Zweitens gilt es, die nur auf den ersten Blick leicht zu lösende Frage nach dem zeitlichen Bezug des filmischen Erzählakts zum dargestellten Ereignis zu diskutieren. Drittens ist zu zeigen, inwiefern eine Analyse der Zeitstruktur eines vielschichtigen Films Fragen aufwirft und zu Hypothesen anregt, die man im Sinne einer narratologisch geprägten Gesamtinterpretation weiterverfolgen kann. Und nicht zuletzt wird, viertens, herausgearbeitet, wie faszinierend die Struktur des Films *CIDADE DE DEUS* angelegt ist: komplex und doch leicht verständlich, episodenhaft und doch spannungsorientiert, verspielt und doch die sozialpolitische Kritik des Films unterstützend.

Ich beginne mit einer Skizze der narrativen Gesamtstruktur des Films (Kap. 2). Im Anschluss gehe ich kurz auf die Kategorien der klassisch-narratologischen Zeitanalyse

ein (Kap. 3), um mich dann der Frage nach dem Zeitpunkt des Erzählens zuzuwenden (Kap. 4). Auf dieser Grundlage werde ich versuchen, den Erzählzeitpunkt von *CIDADE DE DEUS* zu bestimmen (Kap. 5) und darauf aufbauende weiterführende Interpretationshypothesen zu ergänzen (Kap. 6). Dabei werde ich zeigen, dass die Frage nach dem Erzählzeitpunkt an die Frage nach der Bewertung der geschilderten Ereignisse gekoppelt werden kann. Abschließend werde ich meine Interpretation zuspitzen und die Frage stellen (Kap. 7): Darf ein so drastischer Ghettofilm mit einem solchen Authentizitätsanspruch derart kreativ, postmodern und vor allem derart «cool» erzählen?

## 2 Gnadenlose Gewalt in virtuoson Bildern – zur Handlungsstruktur des Films *CIDADE DE DEUS*

Der Film *CIDADE DE DEUS* beginnt mit einer Szene, von der bereits im Vorspann (ab 0:00,18) zu instrumentalen Auszügen aus dem Song *Convite para Vida* von Antonio Pinto und Ed Côrtes einige Einstellungen gezeigt werden.<sup>4</sup> Zu sehen ist (ab ca. 0:01,30) – nachdem die Musik aufgehört hat und während die letzten Credits eingeblendet werden – eine Gruppe von Jugendlichen, die ein Huhn verfolgen und dabei unangemessen gewalttätig vorgehen. Angeführt wird die Gruppe von einem lockenköpfigen Jugendlichen, der – wie sich später herausstellt – «Locke» (portugiesisch: «Zé Pequeno») genannt wird (Abb. 1).

In einem parallelen Handlungsstrang werden zwei Freunde gezeigt, die eine Straße in der Nähe entlanggehen, unter ihnen Buscapé (dessen Name ebenfalls erst später zuzuordnen ist). Die beiden reden über ein Foto, das Buscapé sein Leben kosten könnte, wenn er Locke über den Weg liefere, was Buscapé als unwahrscheinlich abtut. Wenige zufällige Ereignisse später bauen sich Locke und seine Straßenbande vor Buscapé auf (0:03,11). Unmittelbar darauf stellt sich der Bande von Locke am anderen Ende der Straße eine Polizeistaffel entgegen, sodass Buscapé schließlich zwischen zwei Fronten gefangen ist: auf der einen Seite die Gangsterbande, auf der andere Seite die Polizei, beide bewaffnet und schussbereit (Abb. 2–4).

---

4 Vgl. *CIDADE DE DEUS* (BR/F/USA 2002; dt.: *CITY OF GOD*). Regie: Fernando Meirelles; Co-Regie: Kátia Lund. Drehbuch: Bráulio Mantovani, Paulo Lins. Kamera: César Charlone. Schnitt: Daniel Rezende. Musik: Ed Cortés, Antonio Pinto. Cast: Alexandre Rodrigues (Buscapé), Leandro Firmino da Hora (Locke), Matheus Nachtergaele (Karotte), Phellipe Haagensen (Bené), Seu Jorge (Mané), Roberta Rodrigues Silvia (Berenice), Douglas Silva (Löckchen), Jonathan Haagensen (Cabeleira), Alice Braga (Angélica). Produktion: Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade Ramos, Elisa Tolomelli, Walter Salles; O2 Filmes, Globo Filmes, StudioCanal, Wild Bunch. Vertrieb: Constantin. Laufzeit: 128 Min. DVD (PAL): Constantin, 2002. Die verwendete DVD-Fassung beginnt bei Timecode 0:00,00 mit dem Constantin-Logo, worauf eine kurze Liste an Sponsoren folgt. Der eigentliche Film beginnt in etwa bei Timecode 0:00,18. Sämtliche Angaben von Timecodes des Films einschließlich der Timecodes zu den Screenshots beziehen sich auf die angegebene DVD-Fassung von *CIDADE DE DEUS*. Die Timecodes wurden mit dem VLC-Player (Version 2.2.4) gemessen und entsprechen so annähernd den Timecodes eines DVD-Players. Beim Abspielen der DVD mit anderen Wiedergabeprogrammen sind geringfügige Abweichungen möglich.

1 CIDADE DE DEUS –  
«Locke» (0:01,34)



2 Lockes  
Straßenbande  
(0:03,36)



3 Buscapé zwischen  
den Fronten: vor ihm  
Lockes Straßenbande,  
hinter ihm die Polizei  
(0:03,28)



4 Die Polizeistaffel  
positioniert sich  
gegenüber von Lockes  
Bande (0:03,33)



Buscapés Stimme beginnt als Voice-over zu berichten:

Ein einziges Foto sollte mein Leben ändern. Es gibt bei uns einen Spruch. Wenn du wegläufst, fangen sie dich. Und wenn du bleibst, fressen sie dich. So war es schon immer. Seit ich denken kann.<sup>5</sup>

Die Kamera umkreist Buscapé, während auf Buscapé als kleinen Jungen übergeblendet wird, der in vergleichbarer Körperhaltung auf einem Fußballplatz im Tor steht. Ein kunstvoller Übergang (Abb. 5–6): Die jugendliche Figur der Rahmenhandlung geht über in die kindliche Figur der Binnenhandlung. Es handelt sich um den Beginn einer Analepse, eines Rückblicks. Aus einem Moment der Handlung wird in einen früheren Moment der Handlung zurückgegangen. Der Startpunkt der Analepse, welche die Binnengeschichte bildet, wird durch ein zusätzliches Textinsert auf das Jahr 1968 datiert.

Dieser Übergang in die Analepse beziehungsweise in einen Rückblick bildet zugleich den Übergang einer klassischen Rahmen-Binnenhandlungsstruktur: Die Szene des zwischen die Fronten geratenden Buscapé bildet die Rahmenhandlung, von der in die Binnenhandlung übergeblendet wird. Den Hauptteil des Films bildet die mit dieser Überblendung eingeleitete Analepse. Es handelt sich um eine *komplette* Analepse von großer *Reichweite* und großem *Umfang* (zu den Begriffen vgl. Kap. 3). Die Binnenhandlung innerhalb dieser Analepse besteht aus einer komplexen Geschichte mit mehreren Handlungssträngen und vielen weiteren Zeitsprüngen. Gegen Ende des Films (ca. 1:48,22) kehrt die Geschichte zur Ausgangsszene zurück, in der Buscapé zwischen den Fronten steht, die dann in ihren Zusammenhängen (besser) zu verstehen ist und im Anschluss auf äußerer Ebene als Rahmenhandlung weitergeführt wird.

Der Film *CIDADE DE DEUS* erzählt zusammengefasst jeweils einen Ausschnitt aus der Lebensgeschichte verschiedener kindlicher und jugendlicher Anwohner der sogenannten «Stadt Gottes», einer Favela Rio de Janeiros. Der Film zeichnet dabei ein aussichtsloses Vorstadt-Panorama, das von gnadenloser Gewalt geprägt ist. Die Binnenhandlung lässt sich grob in drei Phasen unterteilen. Nach dem zentralen Übergang von der Rahmen- in die Binnenhandlung folgt (ab ca. 0:04,48) als erste Phase der Binnenhandlung die durch ein Textinsert angekündigte Geschichte der Kleingangster-Gruppe «The Wild Angels». Unterstützt durch das Kind «Löckchen» unternehmen die drei Jugendlichen Alicate, Cabeleira und Buscapés Bruder Marreco Überfälle in der als Wohnprogramm der Regierung gerade erst hochgezogenen Stadt Gottes. Der – aus Sicht der Gang – misslungene großangelegte Überfall auf ein als Bordell dienendes Motel zerreibt die Gruppe allmählich, bis alle Mitglieder entweder verschwunden oder getötet worden sind.

---

5 Ich zitiere im Folgenden aus der deutschsprachigen Synchronfassung des Films, nicht aus dem brasilianischen Original. Die Namen der Figuren folgen ebenfalls der deutschsprachigen Fassung. Im brasilianischen Portugiesisch heißen die Figuren teilweise anders, so wird Locke beispielsweise Zé Pequeno genannt.



5–6 Buscapé als Jugendlicher, umkreist von der Kamera, während in eine Szene seiner Kindheit übergeblendet wird (0:03,43); Buscapé als kleiner Junge, umkreist von der Kamera – im Hintergrund werden die Hochhäuser allmählich ausgeblendet, während der Bolzplatz vor der Barackensiedlung eingeblendet wird (0:03,43)

Die zweite Phase wird mit einem kunstvoll gestalteten Übergang eingeleitet. Dieser deutet die Ellipse, also die ausgelassene Zeit, die zwischen erster und zweiter Phase liegen soll, an: Zwei Kinder (Buscapé und ein Freund) werden, während sie die Straße entlanggehen und von einem Fahrzeug verdeckt werden, innerhalb eines geschickt kaschierten Schnitts zu Jugendlichen, die eine Straße entlangschlendern (Abb. 7–8).

Diese zweite Phase des Films (von 0:31,21–1:17,49) beginnt zwar mit den Erlebnissen der «Clique» rund um den jugendlichen Buscapé, die sich in ihrer Freizeit am Stand vergnügt, verlagert ihren Schwerpunkt jedoch im weiteren Verlauf auf die Geschichte Lockes (die wiederum nicht den einzigen Handlungsstrang der zweiten Phase bildet).